



Il soggetto creatore e la legge del reale (l'istanza auto-censoria interna all'opera)

Francesco Giusti

Provando a rintracciare la Legge, le leggi o la loro applicazione processuale nella poesia lirica, il primo testo che viene alla mente è la canzone 360 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca, dove si mette in scena un breve ma fondamentale processo¹. Il soggetto cita in giudizio Amore, che lo signoreggia da molti anni in modo dolce e insieme spietato, di fronte al tribunale della Ragione, cioè la parte più divina dell'uomo (1-15)²:

Quel'antiquo mio dolce empio signore,
fatto citar dinanzi a la reina
che la parte divina
tien di natura nostra e 'n cima sede,
ivi, com'oro che nel foco affina,

¹ Il processo intentato ad Amore di fronte al tribunale della Ragione si inserisce nel *topos* romanzo della "corte d'Amore" (per il quale cfr. il sonetto a quattro mani di Monaldo da Sofena e frate Ubertino, *Citato sono a la corte d'Amore* [Chigiano L. VIII. 305]; Cavalcanti, *Li mie' foll'occhi* 1-6; L. Gianni, *Donna, se 'l prego* 85-90; Cino, *Infin che gli occhi miei* 5-8; *Detto d'Amore* 214-217) rovesciando però la situazione tradizionale, per cui qui Amore è l'imputato. È poi significativo che Petrarca ricorra alla metafora del processo giudiziario proprio nel testo in cui si vanta di avere rinunciato agli studi giuridici e alla avvocatura (80-81, 116-117).

² Si cita dall'edizione Petrarca, *Canzoniere*, Ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996 (i Meridiani).



mi rappresento carico di dolore,
di paura e d' orrore,
quasi huom che teme morte et ragion chiede;
e 'ncomincio: – Madonna, il manco piede
giovenetto pos'io nel costui regno,
ond'altro ch'ira et sdegno
non ebbi mai; et tanti et sì diversi
tormenti ivi sofferarsi,
ch'alfine vinta fu quell'infinita
mia patientia, e' n odio ebbi la vita.

La struttura a “contrasto” o processo è per Santagata «un modo di tradurre in termini lirici la drammatica dialogicità del *Secretum*» (Santagata 1992: 241) e, inoltre, avvicina questa canzone alla 264, un testo che svolge nel *Canzoniere* un ruolo simile dal punto di vista strutturale. Ma come mai il soggetto arriva ad essere coinvolto in un processo, soprattutto dopo aver reiterato il reato per 359 testi?

Se consideriamo l'imputato Amore come la personificazione di una forza non controllata, o almeno non del tutto, dalla volontà razionale del soggetto e che riempie lo spazio tra il soggetto e l'oggetto del desiderio, il soggetto si trova coinvolto in questo processo interiore per aver 'obbedito' per gran parte della sua vita a delle leggi che non sono quelle della morale cosciente, ma quelle dell'oggetto e del desiderio che ad esso lo lega. In altre parole, la legge fondante del genere in cui si trova ad esistere. Se il soggetto vince è una vittoria della legge morale e religiosa e si applica una forma di (auto)censura: si interrompe quella reiterazione del reato o, in senso morale, ricaduta nel peccato che ha generato la poesia del *Canzoniere* ed è la fine della poesia per un amore terreno. Se vince Amore è una sconfitta morale che si traduce, però, in una libertà espressiva nell'economia del *Canzoniere* e all'interno del genere letterario. Naturalmente, si può anche interpretare la situazione al rovescio: l'emancipazione da Amore come un esercizio della libertà soggettiva che porta ad una nuova libertà espressiva *fuori* dal canzoniere e l'abbandono ad Amore come una schiavitù che porta a reiterare il genere, a vincolare il soggetto

entro un genere. In ogni caso, qui interessa il valore fondativo di questa sentenza per il genere in cui si colloca. Anche nel nostro testo la letteratura nasce come risposta alla violazione di un diritto³, la sanità morale del soggetto, ma l'affermazione del diritto si traduce in una cessazione della letteratura, almeno di quello specifico *genere* di letteratura. Il processo istituito nella canzone 360 contribuisce a chiudere il canzoniere e a far cessare la poesia per muoversi e far muovere il soggetto verso altri generi.

Nello scarto tra il *Secretum* e la canzone 360 si vede come la verità sia, in fondo, anche una questione di genere letterario. Alla fine della canzone la Ragione non emette la sentenza e sorridendo conclude: «Piacemi aver vostre questioni udite, / ma più tempo bisogna a tanta lite» (vv. 156-157). Perché la lite è così complessa? Non è un caso di verità inafferrabile di per sé o troppo complessa per essere esposta o creduta, piuttosto non è dicibile in quell'universo specifico. Non può essere affermata espressamente nell'universo del canzoniere perché di fronte a due verità: la *morale* che nega la poesia e la *poetica* che nega la morale, l'indecisione, il dubbio mantiene entrambe e la scrittura del dissidio può proseguire. Se per Gian Battista Vico le finzioni sono gli adattamenti della legge – che non si può toccare – ai fatti⁴, la legge – in particolar modo la sua applicazione giuridica nella forma 'processo' – può anche essere un adattamento alla finzione e ai suoi fatti.

Occorre adesso indagare la funzione del processo per capire a che tipo di leggi il soggetto è sottoposto. In questo dibattito in cui si scambiano le parti – se all'inizio l'imputato è Amore e il soggetto è accusatore e vittima-testimone, nella seconda parte il soggetto diventa imputato e Amore accusatore – un processo interiore affettivo/cognitivo dovrebbe aver luogo, come suggerito anche dall'associazione con la canzone 264 in cui sono i diversi pensieri del

³ Colgo lo spunto dalla comunicazione di Simonetta Carusi tenuta in questo convegno dal titolo *Violazione del diritto e violazione della legge in Lessing, Schiller e Kleist*.

⁴ Colgo lo spunto dalla comunicazione di Stefania Sini tenuta in questo convegno dal titolo *Fictio iuris: alle origini della "logica poetica"*.

soggetto ad esprimere posizioni diverse nel 'contrasto'. Se il soggetto è la vittima di forze ingiuste e la Ragione è quell'organo più alto della mente umana a cui si demanda il giudizio, chi è o cosa è quel «dolce empio signore» alle cui leggi il soggetto è stato (o si è) costretto ad obbedire per così tanto tempo?

Nel noto libro del 1942 intitolato *Poetry and Prophecy*, Nora Chadwick afferma che l'ispirazione consiste in un uso normale e sano della facoltà contemplativa e, come processo, consiste nel perdere le preoccupazioni immediate per liberare l'immaginazione nel mondo della speculazione:

Il periodo di tranquilla preparazione è stato utilizzato dalla mente per allontanarsi dall'immediato e dal materiale tanto quanto per reinsediarsi in un altro ambiente. Questo processo di allontanamento del pensiero, abbandonando la coscienza dell'ambiente, è incompleto dove la dissociazione è incompleta. Ma il mondo materiale è stato allontanato fino al limite estremo della coscienza. La concentrazione è sulle cose spirituali. (Chadwick 1942: 64)

In uno stato contemplativo la poesia genera ispirazione, l'ispirazione genera poesia. Come se la stessa azione produttore, una sorta di energia in movimento circolare, generasse contemporaneamente l'ispirazione e la poesia, la produzione e il prodotto. La mente in questo percorso è guidata da una tecnica definita, insegnata e appresa attraverso processi riconosciuti; l'ispirazione, quindi, è una disciplina mentale che richiede preparazione ed esperienza, non è legata a disturbi mentali o condizioni patologiche. Le facoltà mentali, che altrove sono imbrigliate nella lotta per l'esistenza, vengono accresciute attraverso la liberazione dall'insistenza del presente e, rese di nuovo fresche e riposante, possono acquisire una maggiore chiarezza di visione. Il linguaggio poetico e, in alcuni casi, gli altri linguaggi (musica, danza, mimesi gestuale), sono sempre "artificiali", formalizzati in una tecnica e in un rituale (Chadwick 1942: 68 e 45). Il suono e il ritmo del linguaggio poetico

hanno la doppia funzione di aiutare il processo di distacco dal quotidiano per entrare in comunicazione con il mondo spirituale, la funzione incantatoria, e di comunicare al pubblico il messaggio con maggiore incisività e trasporto, la funzione profetica. Ma si può davvero generalizzare l'idea che l'ispirazione consista in una *liberazione* dall'insistenza del presente? La poesia e la profezia seguono davvero la stessa dinamica? In che termini avviene questa *liberazione*?

È utile fare un passo indietro verso il passaggio fondamentale per l'emancipazione teorica della poesia dalla profezia e dalla sfera religiosa. All'eccezionale divinità della poesia, si sostituisce, nella *Poetica* di Aristotele, la sua naturalità e normalità, perché riportare l'esercizio creativo ad una predisposizione naturale significa, di fatto, la possibilità di fornire una descrizione e una spiegazione dell'opera (Lanza 2008: 40). La poesia, come tutte le arti in quanto *technai*, segue procedure analoghe alla natura; nella sua concreta realizzazione e nel suo sviluppo storico essa funziona in accordo a una teleologia interna, una specie di necessario processo di crescita. I poeti sono spinti (*anankazontai*, un verbo che viene da *anankē*: necessità priva di deroghe) da leggi oggettive e sono privati sia dell'ispirazione divina sia di ogni possibilità di invenzione, perché il giusto argomento non è scoperto dalla *technē*, ma dal caso (Lanza 2008: 42). La natura e la *technē* controllano i processi che portano le cose all'essere ed entrambe sono guidate da fini e obiettivi verso la realizzazione dei quali si muovono. La *necessità* di cui parla Aristotele presenta degli aspetti interessanti e si può rintracciare in tre ambiti che, naturalmente, interagiscono nel caso reale:

- nel *talento* del poeta, come dote psico-fisiologica naturale, che spinge verso la creazione con la stessa spontaneità della natura;
- nel *caso*, che pone il poeta in circostanze che non è stato lui a determinare, ma a cui deve reagire;
- nei *fini* verso cui il venire ad essere delle cose si muove e da cui è guidato.

L'ambito che si vuole approfondire qui è quello del *caso*, cioè dell'incontro privo di ragioni preordinate (o, comunque, indipendenti dalla volontà razionale del soggetto) con l'oggetto e con l'evento

dell'oggetto, nell'ambito specifico della poesia lirica. Nel rapporto soggetto-oggetto messo improvvisamente in azione da questo *incontro* si possono distinguere cinque problematici vincoli – potrebbero essere anche delle fasi differenti – che limitano la libertà del soggetto, impongono delle presenze e richiedono delle reazioni.

1. L'oggetto si impone al soggetto nella percezione

La necessarietà, come inevitabilità, della percezione è sottolineata, secoli dopo, anche da Wordsworth nei versi delle *Lyrical Ballads*, con un accento posto sull'azione della natura come qualcosa di distinto dallo sforzo cosciente della volontà o dell'intelletto. In *Expostulation and Reply*, una poesia scritta nel 1798 che nasce da una conversazione con Hazlitt, Wordsworth scrive (17-32):

The eye it cannot chuse but see,
We cannot bid the ear be still;
Our bodies feel, where'er they be,
Against, or with our will.

Nor less I deem that there are powers,
Which of themselves our minds impress,
That we can feed this mind of ours,
In a wise passiveness.

Think our, mid all this mighty sum
Of things for ever speaking,
That nothing of itself will come,
But we must still be seeking?

- Then ask not wherefore, here, alone,
Conversing as I may,
I sit upon this old grey stone,

And dream my time away.⁵

C'è la definizione di un soggetto involontario e passivo in questi versi, un soggetto aperto alla percezione attraverso il proprio corpo indipendentemente dalla propria volontà razionale. C'è la definizione della natura come organismo di poteri che portano impressioni nella mente umana, impressioni di cui essa si può nutrire in una passività che sia saggia. Le impressioni vengono da sole alla mente, non è necessaria una ricerca attiva, se l'uomo si pone in una posizione di ricettività. Se, in un primo momento, l'oggetto si impone spontaneamente alla percezione, poi il soggetto non può rimanere nella posizione passiva di una tavola di cera su cui la natura esercita le sue impressioni, è spinto a collocare l'evento (o l'immagine di quell'evento) in una struttura di senso. Maturare un *desiderio* (o la sua negazione) e tradurlo in un linguaggio amoroso è la soluzione che il soggetto trova per esercitarsi nello spazio del testo lirico, per costruirsi proprio come soggetto nel rapporto con l'oggetto e nella negoziazione della propria libera attività, per non restare solo una passiva vittima degli eventi. L'*io* lirico deve crearsi i limiti entro cui agire, il rapporto con l'oggetto sia esso la donna o la natura, e le leggi di questo spazio, il meccanismo del desiderio. Il meccanismo di base non è molto diverso da quel che si trova in Petrarca (307, 12-14):

Seguilla Amor con sì mirabil cura
in adornarlo, ch'ì non era degno

⁵ «L'occhio non ha altra scelta che vedere, / Né le orecchie han facoltà di non udire; / I nostri corpi sentono, ovunque siano, / Che noi lo si voglia o meno. // E son ben certo che vi son tali poteri / Che tanto influenzano le menti / Sì ch'esse possono nutrirsi / In una saggia passività. // Pensi forse che in mezzo a questa moltitudine / Di cose perennemente dialoganti, / Nulla venga spontaneamente / E che in eterno si debba andare in cerca? // Dunque non domandar perché / Qui me ne stia da solo a conversare, / Seduto su quest'antico e grigio sasso, / Ad ingannar il tempo fantasticando» in Wordsworth-Coleridge, *Ballate liriche*, trad. di F. Marucci, intr. e note di A. Brilli, Milano, Mondadori, 1979.

pur de la vista: ma fu mia ventura.

Probabilmente il soggetto non era degno neppure di vederla, ma l'incontro avvenuto per *caso* fu la sua "ventura", ha stabilito le norme del suo essere all'interno dell'opera in cui si trova ad esistere.

2. L'oggetto chiede di essere conosciuto

L'incontro con l'oggetto impone al soggetto uno sforzo conoscitivo, la necessità di una ricerca di senso. Tale ricerca s'incarna, per il poeta, nel comporre versi. Rappresentare l'oggetto è la modalità del conoscere che il poeta ha a sua disposizione. Ma non è così semplice, anche affrontare il canto della donna terrena non è impresa da poco; come ci dice Petrarca, nell'impresa l'ingegno umano incontra le sue difficoltà, che si scontrano, come si è detto, col desiderio (20):

Vergognando talor ch'ancor si taccia,
donna, per me vostra bellezza in rima,
ricorro al tempo ch'i' vi vidi prima,
tal che null'altra fia mai che mi piaccia.

Ma trovo peso non da le mie braccia,
né ovra da polir colla mia lima:
però l'ingegno che sua forza extima
ne l'operation tutto s'agghiaccia.

Più volte già per dir le labbra apersi,
poi rimase la voce in mezzo 'l pecto:
ma qual sòn poria mai salir tant'alto?

Più volte incominciai di scriver vresi:
ma la penna et la mano et l'intellecto
rimaser vinti nel primier assalto.

Vergognandosi di non aver ancora celebrato in versi la bellezza di Laura, il soggetto rivà nella memoria al momento, voluto dal *caso* o dal *fato*, in cui la vide per la prima volta, così bella che nessuna altra donna potrà mai piacergli. Di fronte all'esperienza della donna, il *desiderio* è la forza che da un lato identifica il rapporto con l'oggetto, dall'altro impone al soggetto di *rappresentare* l'oggetto. Ma di fronte a quell'esperienza, rivissuta nella memoria, il poeta sembra avvertire una sorta di umile insufficienza nei versi, che Leopardi glossa: «ma trovo che il cantare della vostra bellezza è peso non proporzionato alle mie forze»⁶, è un lavoro che richiederebbe di essere trattato da una lima meno grossolana della sua, in altre parole richiederebbe una più raffinata tecnica poetica⁷. L'ingegno, che preso dal *desiderio* di scrivere valuta la sua forza e la trova inadeguata, si agghiaccia di paura. Petrarca riprende il motivo dell'inadeguatezza del canto alla rappresentazione della donna, della sproporzione tra la propria arte e

⁶ *Rime di Francesco Petrarca* colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi, Stella, Milano 1826 [si cita dall'ed. Le Monnier, Firenze 1851³ (rist. anast. 1989), basata sull'ed. di Firenze, Passigli 1839]. Per il riferimento al principio oraziano contenuto nell'*Ars Poetica* cfr. l'epistola del Petrarca *Ad Thomam Messanensem, de inventione et ingenio*, contenuta nei *Familiarium Rerum Libri* (I, 8), in cui il passo è esplicitamente citato, in Petrarca 1963: 692-70. In questa epistola Petrarca espone anche l'idea della creazione poetica come riuso dei materiali di altri poeti con la similitudine classica delle api, prendendo da molti si crea uno stile proprio. La canzone 70 esplicita proprio la complessa costituzione della voce poetica del soggetto, cfr. Mazzotta 1993: 94-101.

⁷ La metafora della lima è, ovviamente, di ascendenza oraziana (*Ars Poetica* 38-49), ma si trova anche in Quintiliano *Inst. Or.* X 4, 4: «ut opus poliat lima, non exerat», in una formulazione più vicina a quella petrarchesca, ma qui il tramite è romanzo, attraverso Cino [dubbia], *Io maladico il dì* 5-7: «e maladico l'amorosa lima ch'a puliti i miei motti e i bei colori / ch'ì ho per voi trovati e messi in rima». Cino a sua volta dipende da Arnaut Daniel, *Canso do-ill mot* 12-14: «obri e lim / motz de valor / ab art d'Amor». Per le conferme testuali e la discussione del problema cfr. il commento di Santagata a questo verso in Petrarca 1996: 83.

l'altezza dell'oggetto, ma in questa fase non ne fa il complesso problema di natura intellettuale, di comprensione e di rappresentazione mentale, come era in Dante, ma una testimonianza e una celebrazione dell'eccezionalità della donna. Laura nella prima metà del canzoniere rimane una donna terrena, per la quale si prova un amore umano, pertanto il problema non diventa tanto, in questa parte, di ordine gnoseologico, quanto strettamente poetico.

Se una legge davvero ineludibile esiste per il Soggetto, questa è senz'altro costituita dai limiti imposti dal Reale alla sua espansione e, quindi, alla sua creatività, a meno del completo e permanente distacco dalla realtà per accedere alla follia (Cfr. Winnicott 2006: 35-38). Nello spazio che intercorre tra l'esperienza diretta del mondo, l'evento nel suo puro accadere, e l'unità del senso come oggetto (ideale) del *desiderio* si realizza la creazione letteraria. Il soggetto, con tutte le sue capacità di comprensione, deve quindi reagire allo stimolo costituito dall'evento volontariamente o involontariamente esperito e avventurarsi nell'accidentato percorso di interpretazione guidato dall'intenzionalità (non del tutto controllata razionalmente) del suo desiderio⁸. Durante questo percorso il *desiderio* del senso può subire limiti e frustrazioni imposti proprio dalla legge del Reale: impedimenti, vincoli, censure ed auto-censure (in quanto principi censori introiettati), che al contempo rendono difficile e guidano il percorso, ostacolando ma dandogli anche i caratteri della *condivisibilità*: di fronte ad una realtà simile per tutti gli esseri umani (per quanto percepita diversamente) si possono maturare reazioni e interpretazioni condivisibili.

⁸ Sul valore cognitivo dell'amore e delle emozioni nella tradizione occidentale, in quanto selezione di un oggetto privilegiato e investimento di valori, si cfr. Nussbaum 2004: parte III, specificatamente rivolta alla letteratura.

3. L'oggetto modifica il soggetto

Come è reso chiaro dall'esempio del *Canzoniere* petrarchesco, nel rapporto con l'oggetto il soggetto non può rimanere neutro o immutato, è costretto a subire dei cambiamenti che, anche se non sempre sono dei veri e propri cambiamenti interiori permanenti, sono sicuramente degli approfondimenti e delle articolazioni del sé. La scrittura lirica è un *conoscersi* come *farsi conoscere*; nel rapporto con l'oggetto il soggetto che prende voce è costretto a *rivelarsi*, si vedrà nel prossimo punto entro quali limiti.

Attraverso la relazione che si impone al soggetto, tipicamente definita nella lirica come una relazione di *desiderio* d'Amore, il soggetto subisce una serie di costrizioni che se da un lato ne limitano l'attività, una limitazione che è spesso lamentata nei versi, dall'altro costituiscono lo spazio entro cui l'io lirico si costituisce come soggetto. A partire dal Platone del *Simposio*, attraverso il percorso vittorino e neoplatonico, si attribuisce all'amore la capacità di far progredire il soggetto, lungo una scala ascensionale, verso la conoscenza della perfezione delle Idee o di Dio. Un progresso di tipo cognitivo e affettivo che è però messo in crisi dalla permanenza nella mente dell'oggetto d'amore terreno, in una sorta di monomania erotica che si articola per tutta la durata del *Canzoniere* petrarchesco e tiene il soggetto rinchiuso nella prigione terrestre impedendogli di levarsi definitivamente a contemplazioni più alte o moralmente più giuste. Il primo, forzoso, cambiamento della propria persona di cui il soggetto fa esperienza è proprio questa ossessione per l'oggetto (che si articola nella sua reiterata rappresentazione), per cui ogni pensiero è ad esso rivolto e ci si allontana dalla comunità degli uomini per una solitudine che isola anche fisicamente il rapporto esclusivo. Per tutto l'arco di tempo in cui si è presi dal desiderio dell'oggetto, è questo a dar *forma* al soggetto (Petrarca, *Canzoniere*, 252, 12-14):

In tal paura e 'n si perpetua guerra
vivo ch'i' non son più quel che già fui,
qual chi per via dubbiosa teme et erra.

Tale amore è una prigione in cui il soggetto è gettato con l'unico conforto della poesia, una poesia che se da un lato consente di sfogarsi, dall'altro contribuisce anche a rinnovare il tormento delle catene d'amore. È la donna ad avere le chiavi di questa prigione e, quindi, a violare la libertà del soggetto (76, 1-8):

Amor con sue promesse lusingando
mi ricondusse a la prigione antica,
et die' le chiavi a quella mia nemica
ch'anchor me di me stesso tene in bando.

Non me n'avidì, lasso, se non quando
fui in lor forza; et or con gran fatica
(chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?)
in libertà ritorno sospirando.

Il soggetto ha scarsa consapevolezza del processo mentre è preso dalle catene d'amore, la consapevolezza sembra arrivare solo con la libertà, ma è una libertà momentanea o fittizia visto che, nel libro, l'ossessione dovrà proseguire per altri 289 testi.

Uscire da questo stato di prostrazione amorosa necessita, a sua volta, di un processo cognitivo: abbandonare la donna come oggetto d'amore sbagliato per rivolgersi a Dio come oggetto giusto. Questo può esser reso come un vero e proprio processo giudiziario interiore proprio quando il soggetto cita in giudizio Amore (colui che lo traviò) davanti al tribunale della Ragione (la parte divina della natura umana), nella canzone 360, proprio con l'accusa di averlo signoreggiato per molti anni in modo insieme dolce e crudele⁹. La Ragione non può pronunciare la sua sentenza e chiede altro tempo, probabilmente le due

⁹ Se in altri generi il modello del *processo* può servire a portare avanti la storia o l'azione mediante un uso accurato del capitale informativo, nella poesia lirica esso è utilizzato principalmente per articolare il soggetto nella sua interiorità, come campo di forze antagoniste, oppure la sua interiorità nell'interazione conflittuale con l'esterno. Nella lirica il processo può assumere un ruolo narrativo al livello della macrostruttura *canzoniere*.

argomentazioni sono troppo lontane (e intrecciate) per sceglierne una: la ragione morale del soggetto contro la ragione poetica di Amore, ma nel sorriso con cui pronuncia il distico finale Ragione sembra tacitamente escludere una condanna di Amore. Una prigione che condanna il soggetto creativo fino a Baudelaire. L'impresa di ricercare la Bellezza è costellata di difficoltà e di impedimenti, come ci dice il *Sur Le Tasse en Prison d'Eugène Delacroix*¹⁰:

Le poète au cachot, débraillé, maladif,
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme.

Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison ;
Le Doute l'envitonne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs !¹¹

¹⁰ Edizione di riferimento Charles Baudelaire, *Opere*, Eds. G. Raboni e G. Montesano, intr. di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1996 (i Meridiani).

¹¹ «Il poeta nella cella, malato, derelitto, / con il piede convulso
gualcendo un manoscritto, / mira con occhio acceso dal fuoco del terrore /
l'abisso di vertigine dove affonda il suo cuore. // Le stridule risate
ch'empiono la prigione / allo strano e all'assurdo spingon la sua ragione; /
l'avvolge stretto il Dubbio, e la Paura immonda, / multiforme, ridicola,
soffiando lo circonda. // Quel genio rinserrato in un tugurio infame, / quegli
urli, quelle smorfie, quei fantasmi che a sciame / turbinando in rivolta
tormentano il suo udito, // quel dormiente svegliato dall'orrore del sito, / è

Il genio sognatore di Tasso in prigione è l'emblema dell'anima del soggetto (e del poeta moderno), con tutti i suoi sogni oscuri, che il Reale imprigiona dentro le sue quattro mura. La materia limita lo spirito del poeta che è nato per la contemplazione dell'infinito; c'è evidentemente dietro questa idea l'antica nozione platonica e cristiana del corpo e della materia come ostacolo all'ascesa dell'anima a quel divino che è la sua vera patria. Il soggetto è circoscritto dalla doppia imperfezione metafisica della natura umana e dell'universo visibile e il poeta assume su di sé questa potenzialità e i suoi limiti che erano prima del filosofo e poi del buon cristiano agostiniano.

4. L'oggetto chiede insistentemente di essere detto e non detto

Nel trovatore Jaufrè Rudel troviamo due tipologie di autocensura, quella dovuta all'inibizione provata di fronte alla donna in *Quan lo rossinhols el foillos*, III¹²:

De tal domna sui cobeitos,
a cui non aus dir mon talen;
ans, quant remire sas faisos,
tutz lo cors m'en vai esperden.
E aurai ja tan d'ardimen
que l'aus dir per sieu mi teingna,
pois d'als non ll'aus merce querrer ?¹³

e quella dovuta alla società, che da un lato impedisce al trovatore di rivelare il suo amore, dall'altro gli chiede – per ossequio alla sua

ben questo il tuo emblema, Anima dagli oscuri / sogni, tu che il Reale soffoca fra i suoi muri!».

¹² Jaufrè Rudel, *L'amore di lontano*, Ed. G. Chiarini, Roma, Carocci, 2003.

¹³ «Di tal donna sono desideroso, che non oso significarle ciò che voglio; anzi, quando rimiro le sue fattezze, mi sento venire meno. Avrò mai tanta audacia da dirle di tenermi per suo, poiché di null'altro oso sollecitarla?» (trad. Chiarini).

stessa ideologia – di continuare ad amare come esempio di una amore più puro di quello degli altri, che sono “falsi amanti”, in *Qui non sap esser chantaire*, II :

Non aus semblan ni vejaire
faire
q’eu l’am, ni l’aus desamar
ar
q’en amor son drut mirat
fat
e·il fals amador ab engan
van
cui amor engann’ e bauza.¹⁴

Il fatto stesso di *dire* nei versi le proprie inibizioni, le proprie auto-censure, rivela lo spazio poetico, anche nella dimensione sociale della lirica cortese, come lo spazio della *confessione*, della libertà del soggetto (Cfr. Easthope 1989: 48-50 e 63-75, anche per i riferimenti a Foucault). Quel che non può essere detto in pubblico o quel che non si può dire alla donna viene rivelato *in negativo* nei versi. Allo stesso tempo il soggetto subisce una sorta di imposizione più forte, che è quella del *dire*. La forza di Amore, l’attrazione dell’oggetto impone al soggetto di *dirsi*. La censura sociale diventa, nello spazio formalizzato della poesia, una ragione specifica della scrittura. In poesia vige l’obbligo di dire la verità, come conferma Bernart de Ventadorn in *Chanters no pot gaire valer* (22-28)¹⁵:

S’eu en volgues dire lo ver,
eu sai be de cui mou l’enjans :
d’aquelas c’amon per aver.

¹⁴ «Io non oso manifestare visibilmente il mio amore, ma neppure posso cessare di amarla, ora che si vedono fatui seduttori amoreggiare e che i falsi amanti si comportano slealmente e il loro amore inganna e illude» (trad.. Chiarini).

¹⁵ Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, Ed. M. Mancini, Roma, Carocci, 2003.

E son merchadandas venaus !
Messongers en fos eu e faus !
Vertat en dic vilanamen ;
e peza me car eu no·n men !¹⁶

Il soggetto lirico *deve* dire la verità, quella verità che, nei confronti dell'oggetto d'amore, non può che essere la celebrazione delle sue eccellenti qualità in quanto tentativo di una perfetta rappresentazione dell'oggetto. Un ideale naturalmente impossibile nei versi. Anche se è consapevole del fatto che rivelarsi è un atto non privo di possibili esiti negativi: «E s'aissi·l dic mon pessat, / vei mo damnatge doblat. / Cal que·n fassa o cal que no, / re no posc far de mo pro» (*Era·m cosselhatz, senior*, 13-16, «E se le revelo il mio pensiero / vedo farsi doppio il mio danno. / Se io parlo, se non parlo, / torna sempre a mio svantaggio»). Che nella retorica testuale si rivolga a se stesso, alla compagnia dei cavalieri suoi pari o alla donna nel *salutz*, il soggetto riconosce nella poesia uno spazio (*finzionale*) di 'verità' in cui discutere anche le censure imposte dalla donna, dai nemici e dai maldicenti alla sua rivelazione. La soddisfazione dell'amore avrebbe probabilmente bisogno di menzogne e di inganni, ma la poesia ha bisogno di sincerità, anche per mantenersi in quello stato di costante tensione del desiderio che la produce: «Eu no·n dei ges retraire / mas so qu'elas volran, /mas greu m'es c'us trichaire / a d'amor ab enjan / o plus o atretan / com cel qu'es fis amaire» (*Can la douss'aura venta*, 25-30, «Io dovrei dire di loro / solo quello che desiderano, / ma mi pesa che un falso / ottenga con l'inganno / più amore o altrettanto / di un amante cortese»). Nella parola può manifestarsi tutto quel che non si manifesta nell'azione, anzi, è grazie alla libertà almeno nelle parole che ci si può trattenere dall'azione, che si può esercitare una capacità di resistenza che stupisce anche il soggetto (*Can l'erba fresch'e-el folha par*, 17-18). Si può mentire,

¹⁶ «Se io volessi dire il vero / potrei dirvi da chi muove l'inganno: / da quelle che amino per denaro / e sono mercantesse venali. / Fossi io menzognero e falso! / Ma dico la verità, villanamente, / e mi pesa di non mentire» (trad. Mancini).

magari, solo dopo l'ottenimento dell'amore della donna, per dissimulare l'amore in società, per mantenerlo segreto (vv. 49-56). Bisogna stare attenti, però, perché inseguendo l'immaginazione la bocca può dire troppo. La donna lo accusa per le sue parole, ma quelle parole non nascono dalla realtà oggettiva, ma proprio dall'eccesso d'amore che porta la lingua a dire cose che il soggetto (forse) non seppe neppure immaginare (*Can lo boschatges es floritz*, 17-24 e 43-48). Guglielmo IX, invece, mente chiaramente per soddisfare il suo desiderio – in *Farai un vers pos mi sonelh* si finge muto e riesce a trattenersi dal parlare anche sotto tortura¹⁷ – ma se mente alle donne che incontra, non lo fa certo con i destinatari del testo. Nella chiusa la poesia si rivela essere proprio una specie di messaggio alle donne in cui si svela la menzogna. Forse è proprio dalla sua dimensione sociale che la lirica deriva il suo carattere di comunicazione 'sincera'; se i destinatari del testo sono un gruppo di pari con uno stato sociale e una ideologia comuni, la parola può farsi parola sincera rispetto a tutto ciò che nella società più ampia e nel mondo (che probabilmente sono le dimensioni dell'epica e del romanzo) bisogna tacere o celare. Nella gioia e nel dolore, nel nascondimento o nella rivelazione il canto è inarrestabile: come la soggettività coincide con l'amore e tutte le sue reazioni psicologiche, mentali e fisiche sono causate da questo, così ogni espressione del soggetto coincide col canto. Nel far coincidere le parole con le lacrime e i sospiri si ha una sorta di naturalizzazione psico-fisiologica della parola poetica.

Dante solleva ulteriori problemi per la dicibilità dell'oggetto. Nel *Convivio* chiarisce che la parola è approssimazione, anche se i pensieri d'amore sono così dolci che l'anima arde di poterli esprimere con il linguaggio; ed è ben chiaro a Dante che l'amore è una relazione oggettuale perché è essenzialmente desiderio di conoscenza dell'oggetto amato, non è altro che l'unione spirituale dell'anima e della cosa amata (*Conv.* III, II). Dante individua tre problemi che impediscono al soggetto di *dire* l'oggetto, tre tipi di ineffabilità. Il primo è legato a ciò che non si può dire perché non è possibile all'uomo

¹⁷ Guglielmo IX, *Vers*, Ed. M. Eusebi, Roma, Carocci, 2003.

comprenderlo e concerne pertanto l'altezza dell'oggetto; il secondo riguarda l'impossibilità dell'anima di esprimere pienamente in linguaggio quello che l'intelletto vede (*Conv.* III, III), quindi un problema del mezzo e del suo utilizzo; il terzo concerne un limite umano: il nostro intelletto non può arrivare a certe cose per un difetto di fantasia, che è una virtù intrinseca all'uomo, in altre parole perché manca di rappresentazioni delle cose non sensibili (o, aristotelicamente, della materia non formata, che è concepibile ma non raffigurabile), necessarie alla comprensione perfetta. Questo limite del soggetto è posto all'intelletto umano da Dio (*Conv.* III, IV)¹⁸.

Se questi sono i limiti di ordine gnoseologico ed espressivo, Dante riconosce nella *Vita nova* problemi ulteriori alla dicibilità dell'evento, problemi di ordine morale¹⁹. Della morte vera e propria di Beatrice, l'io dichiara esplicitamente che non parlerà per tre ragioni: perché la questione esula dalle intenzioni del libello (l'allusione non è chiara); per l'insufficienza della lingua dell'io a trattare convenientemente l'argomento, come dire l'ineffabilità dell'evento; per la sconvenienza di trattare questo argomento perché l'io dovrebbe lodare se stesso e la cosa sarebbe degna di biasimo (la ragione più oscura). Nel pieno della rimozione, l'io cela l'argomento della morte dietro lo schermo del numero nove e della sua ricorrenza in relazione a Beatrice²⁰. Passato un po' di tempo, non bastando le lacrime a sfogare la tristezza, l'io pensa di sfogarsi in parole dolorose e, pertanto, nel capitolo successivo (20) troviamo un componimento di dolore più privato, una canzone nella quale «piangendo ragionassi di lei». Senza addentrarci nella canzone,

¹⁸ In *Opere minori*, tomo I, parte II, Eds. C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

¹⁹ Edizione di riferimento Dante Alighieri, *Vita Nova*, Ed. G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

²⁰ A proposito del *miracolo* beatriciano e per l'uso, sia pure contenuto, che Dante fa nella *Vita Nova* di questo termine, naturalmente proveniente dalla poesia religiosa e dalla letteratura agiografica, cfr. Santagata 1999: 13-61. Per una trattazione sintetica del valore e del ruolo del numero nove nel libello si fa riferimento a Vecce 1993: 101-135.

si può fare un'ipotesi. Alla fine sembra che l'io decida di parlare, almeno in parte, almeno sfiorandola, della morte dell'amata e la terza ragione che l'io aveva addotto per non parlarne sembra chiarificarsi e, forse, tradirsi. Ai vv. 35-37 l'io dice che l'uomo che non sia gentile (quindi sia «villan») non può avere un ingegno così alto da poter «ymaginar» di lei, cioè da poter avere di lei un adeguato concetto; l'io però ha 'ymaginato' di lei, almeno nella canzone 14, perciò sta dicendo esplicitamente di non essere 'villan', ma gentile, in altre parole sta lodando se stesso, cosa che è per sua stessa ammissione degna di biasimo. Sembra quasi negare a se stesso (o affermare di averlo superato) il limite intellettuale che costituirà la terza ragione di ineffabilità nel *Convivio*. Piangere davvero Beatrice significa comprendere lei e il suo straordinario miracolo, ma solo l'uomo che sia davvero gentile può fare questo, perciò, piangendola, Dante si definisce uomo gentile (Giusti 2009: 56-76)²¹. Comprendere l'oggetto verso cui forze esteriori lo costringono e scriverlo articola il soggetto poetico. Nel rapporto con la Legge e le leggi (del rapporto con l'oggetto e del genere letterario) si articola il soggetto.

5. L'oggetto chiede insistentemente di non essere abbandonato

È un problema eminentemente platonico. È il filosofo greco a rimproverare alla poesia l'essere un'imitazione di secondo grado – in quanto creazione di immagini verbali – di un oggetto del mondo sensibile che, a sua volta, è imitazione dell'Idea (la Forma eterna) che

²¹ De Robertis (in Dante 1984: 192) nota la resa generale degli interpreti davanti all'oscura terza ragione del silenzio dantesco. Per una soluzione dell'enigma che per alter vie giunge a posizioni simili a quella qui proposta, cfr. Antonelli 1993: 53. Identificando la lode di Beatrice, in quanto beatitudine, con la stessa poesia di Dante, Antonelli conclude che il "trattare" della morte di Beatrice significava il "trattare" della beatifica poesia, dell'unica grande poesia, ovvero trattare di Dante stesso e lodare, quindi, lui stesso.

giace dietro ogni sua particolare incarnazione. A differenza del ragionamento filosofico, la poesia non può ascendere dall'oggetto all'Idea (il *mythos* poetico non può mai farsi *logos*, cfr. Cassirer 2009: 1-40) e in qualche modo il poeta rimane legato all'oggetto della sua mimesi. È un problema che viene ripreso da Boezio quando, all'inizio della sua *Consolatio* – che rappresenta il grande sacrificio della poesia al tribunale della ragione filosofica che Petrarca non compie – scrive (I, 1-8)²²:

Carmina qui quondam studio florente peregi,
flebilis heu maestos cogor inire modos.
Ecce mihi lacerae dictant scribenda Camenae
et veris elegi fletibus ora rigant.
Has saltem nullus potuit pervincere terror,
ne nostrum comites prosequerentur iter.
Gloria felicis olim viridisque iuventae,
solantur maesti nunc mea fata senis.²³

Le Muse non abbandonano il poeta e restano sue fedeli compagne anche nella disgrazia. Al rovescio della fortuna vissuto dal poeta associano nuove vesti: queste Muse sono lacere, e un cambiamento di genere poetico: abbandonate le canzoni composte con entusiasmo giovanile, ormai si possono scrivere solo tristi versi elegiaci. La 'consolazione' di questi versi, intonati nel pianto e che a loro volta muovono al pianto il 'vecchio' sommerso da un destino doloroso e

²² Boezio, *La consolazione della Filosofia*, intr. di C. Mohrmann, trad. e note di O. Dall'Era, Milano, Rizzoli BUR, 1977.

²³ "Io che un tempo, con giovanile entusiasmo, / composi canzoni, sono costretto, ahimé, / a intonar in pianto meste nenie. / Ecco: le Muse, lacere, mi suggeriscono le cose / da scrivere e i versi elegiaci mi fan scorrere / calde lacrime sul volto. / Ma le Muse, almeno, da nessun timore / si lasciarono distogliere dal seguirmi, / fedeli compagne, nel mio cammino. / Esse che furon un tempo gloria dei miei verdi anni / fortunati, alleviano ora le mie disgrazie / di vecchio infelice" (trad. Dall'Era).

costretto ad aspettare una morte che tarda a venire, prolungando così una vita vuota di speranze (9-22), richiude il poeta nel circolo del dolore e mostra i suoi limiti. Donna Filosofia, che appare al soggetto subito dopo questa introduzione, scaccia le Muse presenti attorno al letto del poeta chiamandole «scenicas meretriculas» («sgualdrinelle da teatro») perchè queste «non possono offrire alcun rimedio ai suoi dolori, ma anzi con i loro dolci veleni li alimentano» (1). Queste Sirene, anziché liberare la mente umana dalla malattia, provocano l'assuefazione. La Filosofia non si lascia sottrarre il suo paziente, che in essa è stato educato, e le Muse sono costrette ad abbandonare il campo meste e mortificate²⁴. Boezio riprende la posizione platonica di

²⁴ Dietro il *topos* della scelta del genere e l'abbandono della poesia personale elegiaca ci sono due passi di Virgilio: «illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti» (*Georg.* 4, 563-564), «Io, Virgilio, a quel tempo ero avvolto dalla dolcezza / di Partenope, godendo gli studi dell'ozio inglorioso», e «Ille ego qui quondam gracili modulatus avena / carmen...» (*Aen.* 1, 1a-b, «Sono colui che una volta intonava le sue canzoni sull'esile canna...»). In entrambi si sottolinea un progresso rispetto alla propria precedente poesia pastorale. Boezio vuole che il lettore richiami alla mente questa sequenza e da Cassiodoro (*Ordo generis Cassiodororum* 17ss) sappiamo che anche lui ha scritto poesia pastorale, tuttavia la progressione che indica Boezio non è comparabile con la *rota Vergilii* la condizione del soggetto qui giustificerebbe un'elegia, come la poesia di Ovidio in esilio sul Mar Nero, ed è spinto a comporla dalle Muse. Come Ovidio: «flebilis ut noster status est, ita flebile carmen / materiae scripto conveniente suae» (*Trist.* 5, 1, 5-6, «La mia condizione è dolorosa, e così la mia poesia / l'opera è adatta al suo soggetto»), dovrebbe cedere ad una poesia che sia adatta e che asseconi lo stato del soggetto; ma il lamento non porta con sé consolazione, sarebbero solo Sirene dolci fino alla distruzione. Boezio invoca qui la distinzione tra le «Muse del piacere» e le «Muse della verità» che Platone fa in *Repubblica* 607a e 548b, dove le seconde sono le Muse della filosofia. Il rifiuto è verso quella poesia, di cui Orfeo vittima dell'*amor* (*dementia* e *furor* in Virgilio *Georg.* 4, 488 e 4, 495) è simbolo nella *Consolazione*, legata alle passioni terrene che, quindi, non può ascendere alla luce della verità. Cfr. O'Daly 1991: 32-44, e sulla figura di Orfeo: 188-207.

condanna della poesia che eccita il *pathos* e non esercita la ragione, la riflessione filosofica, l'unica che può trarre l'uomo dalla letargia della chiusura nelle cose di questo mondo e portarlo alle altezze della verità, a comprendere cosa siano la felicità e il bene, dove questi risiedano e come il bene sommo (quell'essere perfetto che è Dio) sia il fine a cui tutti gli uomini consapevolmente o inconsapevolmente tendono.

Ed è l'idea, mai fino in fondo obbedita, che domina il *Canzoniere* dal sonetto proemiale fino al sonetto conclusivo, in cui si riafferma (365, 1-4):

I' vo piangendo i miei passati tempi
i quai posi in amar cosa mortale,
senza levarmi in volo, abben'io l'ale,
per dar forse di me non bassi esempi.

Pur lamentando quell'amore per un oggetto terreno, il soggetto creatore non è riuscito, nello spazio dell'opera, ad abbandonarlo davvero ed è stato costretto a parlarne incessantemente. Solo Dio può intervenire a liberarlo di quella passione, ed è una preghiera antica nella poesia, che si trovava già nelle poesie di Thibaut de Champagne rivolte a Dio e alla Vergine affinché lo salvino dall'amore folle, 'folie', per la sua signora (28, 1-8):

Tant ai Amors servie longuement
que dès or mès ne m'en doit nus reprendre
si je m'en part. Ore a Dieu le conmant,
qu'en ne doit pas touz jorz folie enprendre;
et cil est fox qui ne s'en set desfendre
ne n'i conoist son mal ne son torment.
L'en me tendroit dès or mès per enfant,
car chascun tens doit sa seson attendre.²⁵

²⁵ «Ho servito Amore per così lungo tempo che, per questo, nessuno deve rimproverarmi se me ne separo. Adesso la raccomando a Dio, perché un uomo non può fare follie per sempre, ed è un folle chi non riesce ad

Dio, nella sua pietà, ha salvato il soggetto da questo amore folle che non avrebbe mai trovato soddisfazione, ma piuttosto lo avrebbe condotto alla morte. Soltanto Lei, la Vergine, merita di essere adorata, e da Lei non si può non avere ricompensa. Ma il linguaggio che parla della Vergine è ancora un linguaggio del desiderio amoroso. Sembra di vedervi in nuce quel che accadrà in Dante, ma in questi testi non si tratta di vera religiosità, piuttosto Dio entra nel gioco amoroso, a lui si chiede perfino aiuto nella conquista della donna²⁶. L'Amore è anche legato alla bellezza e alla saggezza a formare un tutto unico: «De bone amor vient seance et biauté, / et amors vient de ces .ii. autresi. / Li troi sunt un, que bien l'ai esprouvé; / ja a nul jor n'en seront departi» (30, 1-4, «Dal vero amore vengono saggezza e bellezza, e l'amore viene, ugualmente, da queste due. Tutte e tre sono uno, l'ho ben provato; non saranno mai separati»)²⁷. Il motivo della coincidenza amore-bellezza-saggezza utilizzato, come qui, in un contesto non apertamente religioso e non strettamente filosofico contraddice quella millenaria condanna della poesia amorosa ed elegiaca, che da Platone passa per Boezio e che vedeva la poesia come incatenata alle passioni terrene, quindi incapace di portare alle altezze della vera saggezza, quella del filosofo.

evitarlo e non riconosce il suo male e il suo tormento. Qualcuno mi riterrà per questo un bambino, perché ogni tempo deve attendere la sua stagione» (trad. mia).

²⁶ Per la comunanza della topica discorso amoroso tra la poesia cortese in volgare e la lirica d'amore latina dei secoli XI e XII e per una fusione all'interno della retorica dell'amore del piano umano con il piano religioso e divino che in volgare tornerà con maggiore forza ed evidenza in Dante e nello *Stil novo*, cfr. Dronke 1965.

²⁷ Questo motivo, che appare occasionale in Thibaut, sembra indicare quel legame tra amore e saggezza-sapienza che dalla lontana origine platonica si ritrova espresso con forza e fatto fondamento dell'intero rapporto con Dio nei trattati d'amore mistico del XII secolo di Guglielmo di Saint-Thierry, Bernardo di Clairvaux, Riccardo di San Vittore, Frate Ivo. Sulla questione e per un approfondimento sulle altre possibili influenze cfr. Dronke 1965: 57-97.

Può mutare l'oggetto d'amore ma non il linguaggio poetico. Se l'idea della bellezza e dell'eros come vie privilegiate di ascesa alla saggezza sono di origine platonica, non lo è però la visione dell'amore terreno come passione essenziale e come saggezza in se stesso, quindi in un sistema non metafisico. Il problema si ripresenterà con forza, infatti, proprio in Petrarca quando il soggetto del *Canzoniere* dovrà rinegoziare il valore di un amore terreno in un sistema dualistico.

Bibliografia

- Antonelli, Roberto, "La morte di Beatrice e la struttura della storia", *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, Atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990, Ed. M. Picchio Simonelli, Firenze, Edizioni Cadmo 1993: 35-56.
- Baudelaire, Charles, *Opere*, Eds. G. Raboni e G. Montesano, intr. di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1996.
- Boezio, *La consolazione della Filosofia*, intr. di C. Mohrmann, trad. e note di O. Dall'Era, Milano, Rizzoli BUR, 1977.
- Cassirer, Ernst, "Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II (1922-1923), parte I, Leipzig-Berlin, Teubner 1924:1-27; trad. it. *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Ed. M. Carbone, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- Chadwick, Nora, *Poetry and Prophecy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1942.
- Dante, *Vita nuova*, in *Opere minori*, t. I, p. I, Eds. D. De Robertis e G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984.
- Dante, *Opere minori*, tomo I, parte II, Eds. C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.
- Dante, *Vita Nova*, Ed. G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.
- Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Easthope, Antony, *Poetry and Phantasy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Giusti, Francesco, "Le parole di Orfeo. Dante, Petrarca, Leopardi e gli archetipi di un genere", *Italian Studies*, vol. 64, n. 1 (Spring 2009): 56-76.
- Guglielmo IX, *Vers*, Ed. M. Eusebi, Roma, Carocci, 2003.
- Lanza, Diego, *Come leggere oggi la "Poetica"?*, in Aristotele, *Poetica*, Ed. D. Lanza, Milano, Rizzoli BUR, 2008¹⁹.

- Mazzotta, Giuseppe, *The Worlds of Petrarch*, Durham-London, Duke University Press, 1993.
- Nussbaum, Martha C., *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; trad. it. *L'intelligenza delle emozioni*, Ed. R. Scognamiglio, Bologna, il Mulino 2004.
- O'Daly, Gerard, *The Poetry of Boethius*, London, Duckworth, 1991.
- Petrarca, *Opere di Francesco Petrarca*, Ed. E. Bigi, commento di G. Ponte, Milano Mursia, 1963.
- Petrarca, *Canzoniere*, Ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Rudel, Jaufre, *L'amore di lontano*, Ed. G. Chiarini, Carocci, Roma 2003.
- Santagata, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Santagata, Marco, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1999.
- Vecce, Carlo, *Beatrice e il numero amico*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea*, Atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990, a cura di M. Picchio Simonelli, Firenze, Edizioni Cadmo, Firenze 1993: 101-135.
- Ventadorn, Bernart de, *Canzoni*, Ed. Mario Mancini, Roma, Carocci, 2003.
- Winnicott, Donald W., *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London 1971; trad. it. *Gioco e realtà*, Eds. G. Adamo e R. Gaddini, Roma, Armando, 2006.
- Wordsworth, William - Coleridge, Samuel T., *Ballate liriche*, trad. di F. Marucci, intr. e note di A. Brillì, Milano, Mondadori, 1979.

L'autore

Francesco Giusti

Francesco Giusti si è laureato in Letterature comparate all'Università dell'Aquila con Massimo Fusillo nel 2008 e ha appena concluso un dottorato dell'Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM) in

Letteratura e cultura europea presso la Sapienza Università di Roma sotto la guida di Piero Boitani e Zygmunt Barański (University of Cambridge). Si interessa di estetica psicanalitica e cognitiva; di storia e teoria della poesia lirica, in particolare italiana, inglese e americana; di letterature medievali e della loro ricezione nella letteratura e nelle arti contemporanee.

Email: francesco.giusti@email.it

L'articolo

Data invio: 15/03/2012

Data accettazione: 29/05/2012

Data pubblicazione: 30/05/2012

Come citare questo articolo

Giusti, Francesco, "Il soggetto creatore e la legge del reale (l'istanza auto-censoria interna all'opera)", *Between*, II.3 (2012), <http://www.Between-journal.it/>